

На правах рукописи

Пичугина Ольга Кузьминична

**Живописно-пластическая система
итальянских мастеров
первой половины XVII века**

Специальность 17.00.04 – Изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Екатеринбург 2011

Работа выполнена на кафедре истории искусств
ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Татьяна Михайловна Трошина

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Вера Дмитриевна Дажина

канд. искусствоведения
Елена Викторовна Борщ

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Российский
государственный гуманитарный
университет»

Защита состоится « » 2011 года в ____ часов на заседании
диссертационного совета Д 212.285.20 по защите докторских и кандидатских
диссертаций при ГФАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б. Н. Ельцина» по адресу: 620000,
г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке «ГФАОУ
ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента
России Б. Н. Ельцина»

Автореферат разослан « __ » сентября 2011

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор социологических наук,
профессор

Л. С. Лихачева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Изучение произведений искусства с точки зрения их нерасторжимой органической целостности является одной из актуальных задач современного искусствознания. Один из шагов в этом направлении состоит в подходе к произведениям живописи как к живописно-пластическим системам.

Понятие «живописно-пластическая система» традиционно трактуется как колористически взаимоувязанное построение пространства и формы в живописном произведении. Оно содержит представление о выразительности освещения, характере моделировки объемов, а также о гармоничной взаимосвязи масс, линий и силуэтов и заключает в себе обобщенное представление о визуальном облике картины.

Для более полного понимания взаимосвязей, определяющих целостность живописных произведений, автором диссертации предлагается включить в понятие «живописно-пластическая система» представление о технико-технологических особенностях и стратиграфической структуре живописных памятников. Такой подход дает возможность понять, как сочетаются приемы работы художника над картиной с достигаемым при этом стилистическим эффектом, и объективно оценить произведение с точки зрения его подлинности, либо вторичности, а также художественного качества.

Понятие «живописно-пластическая система» носит исторический характер. Свойства подобных систем зависят от времени создания произведений и от особенностей развития конкретных национальных художественных школ.

Необходимость изучения живописно-пластической системы произведений итальянской живописи первой половины XVII века определяется в значительной степени недостаточной разработанностью представлений о связи стилистики итальянской живописи исследуемого периода с ее технико-технологическими характеристиками. Исследование этого вопроса открывает

дорогу созданию строго научного метода экспертизы, устанавливающего время создания картин и определяющего их подлинность. На рубеже XX – XXI столетий эта проблема становится особенно актуальной в связи с расширением антикварного рынка и увеличением циркулирующего на нем потока фальсификаций, копий и имитаций.

Выявление взаимосвязи стилистических и технико-технологических особенностей живописных произведений, определяющее новизну данного исследования, оказывается актуальным и в музееведческом аспекте, поскольку собрания музеев призваны стать хранилищем эталонных образцов, связанных с именем того или иного художника, мастерской или школой.

Степень научной разработанности проблемы. Как в отечественной, так и в зарубежной литературе на сегодняшний день отсутствует теоретически обоснованное целостное представление о живописно-пластических системах как об органическом единстве технологии и стилистики в их историческом развитии. Тем не менее, следует отметить, что первые шаги в направлении решения этой проблемы были сделаны еще в середине прошлого века. В 1950-е годы в странах Европы возник ряд крупных исследовательских центров по изучению техники и технологии живописи выдающихся европейских мастеров прошлого. Разработка методик и практические результаты исследований содержатся в объемном блоке научных изданий, среди которых следует выделить работы Т. Брахерта (T. Brachert), М. Дернаера (M. Doerner), Р. Геттенса (R. Gettens), Х. Кюна (H. Kuhn), К. Николауса (K. Nicolaus), Д. Кирби и Р. Вайта (J. Kirby, R. White), Х. Вольфарта (H. Wohlfarht), Ю.И. Гренберга, Л. Е. Фейнберга .

На основе полученного опыта английскими исследователями Х.Руеманном и Д. Плестерсом (H. Ruhemann, J. Plesters) в 1960-х годах были сформулированы основные положения метода комплексных исследований живописных произведений, который предполагает параллельное изучение технико-технологических особенностей и стилистики, и широко используется сегодня в практике экспертизы.

Накопление материалов, связанных с изучением технологии создания живописных произведений, представляющих отдельные национальные художественные школы, позволило в последние десятилетия осуществить первые попытки разработки системных представлений о единстве технологии и стилистики в работах С. Тафта и Д. Мейера (S. Taft, J. Mayer), Д. Бомфорда (D. Bomford), А. Роя (A. Roy), А. Кирш (A. Kirsh,) Т. В. Максимовой.

Исследование произведений итальянской живописи первой половины XVII века с точки зрения единства технологии и стилистики, осуществленное в рассматриваемой работе, являясь частью более широкой научной проблемы, основывается на теоретических и практических разработках в нескольких направлениях.

Первое из них связано с изучением технико-технологических качеств живописных произведений. Вплоть до середины XX столетия эти сведения получали в основном из трактатов мастеров прошлого, содержащих данные о приемах работы и живописных материалах. Среди источников, представляющих трактатное наследие итальянских мастеров XVI – XVII веков, можно сослаться на «Книгу о живописи» Леонардо да Винчи и Введение к «Биографиям знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Вазари; «Il Riposo» Рафаэля Боргини, «Trattato dell'arte della Pittura, Scultura et Architettura» Паоло Ломаци, а также «Истинные правила живописи» Д. Б. Арменини.

Вместе с тем, представители естественных наук во второй половине XIX – первой трети XX столетия внесли свой весомый вклад в разработку методов исследования живописи. Работы М. Шевреля (M. E. Chevreul), Л. Пастера (L. Pasteur), М. Петтенкофера (M. Pettenkofer), А. Черча (A. Church), В. Оствальда (W. Ostwald), А. В. Кейма (A. W. Keim), Ф. Ф. Петрушевского, А. Эйбнера (A. Eibner), М. Дернера (M. Doerner), В. Рентгена (W. Röntgen), А. Фабера (A. Faber) заложили основы новой науки о технологии живописи. Ее активное развитие в 1930 – 1940-е годы было сопряжено с созданием первых

исследовательских центров (Институт Дернера в Мюнхене) и началом физико-химических исследований произведений живописи.

В 1970-х годах началось систематическое изучение техники и технологии картин выдающихся европейских мастеров в крупнейших музейных собраниях мира. Накапливалась информация, касающаяся свойств живописных материалов. Полученные результаты публиковались в ряде периодических изданий: «The National Gallery Technical Bulletin»; «Laboratoire de recherche des Musées de France. Annales»; «The Burlington Magazine»; «Maltechnik-Restauro»; «The Getty Research Journal». С 1995 года Государственной Третьяковской галереей проводятся ежегодные конференции по экспертизе и атрибуции произведений изобразительного искусства, по материалам которых издается научный сборник.

Среди работ, непосредственно касающихся технико-технологических аспектов итальянской живописи первой половины XVII века, можно выделить исследования Х. Кюна (H. Kuhn), Д. Плестерса (J. Plesters), К. Христиансена (K. Christiansen), Л. Кейс (L. Keith), П. Блаттни (P. Blattny), Д. Йозефика (J. Josefik), В. Э. Марковой, Г. Н. Гороховой и М. Г. Кононович, С. А. Писаревой, М. Н. Никогосян. При этом следует учитывать, что основное внимание в практике мировых исследований уделяется сегодня живописи периода итальянского Возрождения. Изучение произведений XVII столетия находится пока на периферии интереса крупных научных центров. Поэтому данные технико-технологических исследований произведений итальянских мастеров XVII века сами по себе имеют несомненный научный интерес.

Определение подлинности произведений станковой живописи составляет следующее направление в изучении избранной темы. Первый период, связанный с экспертизой произведений искусства относится к XVII – XIX векам и связан с деятельностью коллекционеров и знатоков: Д. Манчини (G. Mancini), Ф. Бальдинуччи (F. Baldinucci), Д. П. Беллори (G. P. Bellori), Ф. К. де Бюртена (F. X. de Burtin), К. Хофстеде де Гроота (C. Hofstede de Groot), Д. Морелли (D. Morelli), Б. Беренсона (B. Berenson), Т. Фриммеля (T. Frimmel),

М. Фридлендера (M. Friedlander). Понимание важности изучения технико-технологических особенностей живописных произведений в связи с проблемами экспертизы и атрибуции возникло в середине XIX века. Э. Бергер, Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов, В. И. Щавинский, А. Н. Бенуа, А. И. Сомов, Д. А. Шмидт на рубеже XIX-XX веков внесли свой весомый вклад в практику экспертизы. А. А. Зилоти, А. А. Рыбников, И. Э. Грабарь, Д. И. Киплик, А. М. Леонтовский в 1930-1940-х годах на основе практических исследований систематизировали технико-технологические характеристики живописных произведений, тем самым создавая основу для их объективной экспертной оценки.

Третье направление связано с изучением приемов пластического построения формы и законов колорита в живописи. Наиболее изученными здесь являются вопросы, касающиеся взаимовлияния локальных цветов и связи цвета и света в живописи. Среди основополагающих следует назвать работы Д. Бомфорда (D. Bomford), А. Роя (A. Roy), Н. Н. Волкова, А. С. Зайцева.

Следующее направление в изучении темы касается стилистики итальянской живописи первой половины XVII века. Список входящих сюда источников огромен. Но определяющее значение для темы данного исследования имеют труды Е. Ватерхауса (E. Waterhouse), Б. Р. Виппера, Е. И. Ротенберга, М. И. Свидерской, в которых рассматриваются процессы становления нового художественного языка итальянской живописи XVII столетия. Значительное место в научной литературе уделяется анализу творчества выдающегося мастера-реформатора рубежа XVI – XVII веков – Микеланджело да Караваджо и художников его круга. Творчеству Караваджо посвящены монографии А. Муара (A. Moir), М. Чинотти (M. Cinotti), Х. Хиббарда (H. Hibbard). Деятельность последователей Караваджо рассматривается в работах Б. Николсона (B. Nicolson), А. Муара (A. Moir), Р. Спира (R. Spear). Развитие итальянской живописи в отдельных региональных центрах прослеживается в работах Т. А. Знамеровской, Т. Д. Фомичевой,

Е.Д.Федотовой, Э.Ватерхауса (E. Waterhouse), Д. де Грация (D. de Grazia) и Е. Габерсон (E. Garberson), Р. Паллуччини (R. Palluccini). К этому списку можно присоединить ряд выставок, прошедших в 1980 – 2000-е годы в крупнейших музейных собраниях Европы и США.

Разнообразие подходов, свойственное каждому из вышеперечисленных направлений, по мнению автора диссертации, может быть синтезировано с помощью методологии современного структурализма, рассматривающего произведения изобразительного искусства как органическое единство, пронизанное множеством связей между отдельными элементами. Важное место здесь занимают теоретические разработки Г. Зедльмайера и Я. Мукаржевского, основанные на выявлении целостности художественных памятников.

Объектом исследования является живописно-пластическая система итальянских мастеров первой половины XVII столетия. Ее возникновение связано с массовым распространением в среде итальянских художников техники живописи на масляном связующем, обладающим особыми оптическими качествами, которые позволяют относительно простыми методами достигать колористического богатства и тонального единства произведений.

Предмет исследования составляют произведения живописи итальянских мастеров первой половины XVII столетия, выполненные в стилистике кьяроскуро. Под термином кьяроскуро понимается способ моделирования иллюзии объема в живописи, рисунке и гравюре с помощью создания подчеркнутого контраста света и тени.

Цель и задачи исследования

Цель исследования состоит в выявлении основных характеристических особенностей живописно-пластической системы, определяющей органическое единство стилистики и технологии произведений итальянских живописцев первой половины XVII века, выполненных методом кьяроскуро. Задачи исследования включают:

- выявление визуальных характеристик возникшей живописно-пластической системы, определяемых оптическими, колористическими и объемно-пространственными принципами;
- исследование приемов построения пластической формы, разработанных итальянскими мастерами в первой половине XVII века;
- сбор и систематизацию сведений о технологии итальянской живописи первой половины XVII столетия;
- изучение стратиграфической структуры, показывающей последовательность, в которой велась работа над картиной;
- изучение художественных материалов, применяемых при создании живописных произведений интересующего нас периода;
- выявление связей между стилистикой и технологией в итальянской живописи первой половины XVII века;
- исследование ряда высокохудожественных памятников в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Хронологические рамки исследования охватывают период от второй половины XVI века до середины XVII столетия. Подобное расширение нижней границы объясняется тем, что технико-технологические приемы, определившие специфику итальянской живописи первой половины XVII века, начали складываться во второй половине, а иногда и в первой трети XVI столетия.

Методы исследования в значительной мере основываются на комплексном подходе, разработанном и широко применяемом в практике изучения живописного наследия. Сюда входят стилистические, физические, оптические и химические методы, в том числе изучение авторской фактуры и приемов построения формы визуально и под микроскопом, исследование картин с помощью рентгенографии, люминисцентного анализа, макро- и микрофотосъемки, химического анализа проб красочных материалов и связующего.

При установлении авторства ряда живописных произведений использован системный подход, культурологические, исторические, искусствоведческие, сравнительно-типологические, атрибуционные методы, а также методы научного описания и анализа.

Выявление взаимосвязи технологии и стилистики производилось на основе структурно-семиотического подхода и формально-стилистического анализа.

Научная новизна исследования заключается в выявлении свойств живописно-пластической системы как органической целостности, создаваемой единством технологии и стилистики, в применении к наследию итальянских мастеров первой половины XVII века. При этом

- предложено рассматривать живописно-пластическую систему как комплекс технико-технологических и стилистических составляющих;
- выявлена взаимосвязь технико-технологических и стилистических сторон произведений итальянской живописи первой половины XVII века, определяемая строением стратиграфической структуры, оптическими свойствами используемых живописных материалов и приемами построения пластической формы;
- изучено строение послойной структуры на красных, желтых, синих и зеленых участках живописи и определены методы достижения типичных для исследуемого периода колористических эффектов;
- проанализировано получение локальных цветовых тонов с помощью оптических живописных методов. Рассмотрен состав красочных смесей, применяемых на участках отдельных локальных цветовых пятен;
- определены устойчивые приемы построения пластической формы на участках карнации и драпировок в итальянской живописи первой половины XVII века. Выявлены два метода создания подмалевка и три способа построения формы карнации;
- высказано предположение о взаимосвязи размеров картин итальянских мастеров первой половины XVII века с мерами холста, использовавшимися в Италии в этот период;

- введены в научный оборот технико-технологические данные, полученные в результате изучения картин итальянских мастеров из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств;
- установлено время создания и подтверждено авторство двух произведений сиенской школы первой трети XVII века из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств;
- исследовано влияние предшествующих реставраций на изменение стилистических характеристик картины «Каин и Авель», традиционно относимой творчеству Луки Джордано.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Стилистические особенности живописных произведений итальянских мастеров первой половины XVII века находятся в органической связи с технико-технологическими характеристиками и определяются строением стратиграфической структуры, живописной оптикой и свойствами используемых красочных материалов.
2. Колористическое богатство произведений итальянской живописи первой половины XVII века в значительной степени достигалось благодаря оптическим эффектам, возникавшим в результате послойного наложения красочных смесей разной цветовой тональности. При этом определяющая роль на завершающей стадии живописного процесса отводилась лессировкам, позволяющим достичь богатства колористического решения достаточно простыми методами.
3. Основополагающими визуальными характеристиками живописно-пластической системы итальянских мастеров первой половины XVII века являются:
 - a. обобщающее воздействие теней, играющих ведущую роль в создании тонального единства композиции;
 - b. тщательно разработанные тональные светлотные контрасты и контрасты дополнительных цветов, создающие ряды интервалов цветовых тонов и обеспечивающие остроту композиционного решения;

с. тональная нюансировка отдельных локальных цветовых пятен, возникающая благодаря эффекту цветового развития.

4. Итальянскими мастерами первой половины XVII века применялись различные способы построения пластической формы на участках карнации и драпировок. Возникающая при этом иллюзия объема в значительной степени определялась размером зон, занимаемых полутонами.

Научно-практическое значение исследования основано на выявлении основных черт живописно-пластической системы итальянских мастеров первой половины XVII века и объединении в единый комплекс стилистических и технико-технологических особенностей, присущих живописным произведениям этого периода. Результаты могут быть использованы в практике экспертизы и атрибуции. А также служить теоретико-методологическим основанием для дальнейших разработок в области теории живописно-пластических систем.

Введенные в научный оборот данные, полученные в результате изучения технико-технологических особенностей картин итальянских мастеров из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств, могут служить практическим целям экспертизы произведений итальянских мастеров первой половины XVII столетия.

Апробация результатов исследования. По теме диссертации были сделаны три доклада на шестой, седьмой и девятой конференциях «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства» (Государственная Третьяковская Галерея). Данные, полученные в результате исследований, опубликованы в восьми статьях.

Положения и материалы диссертации использованы при разработке курса лекций «Основы технико-технологической экспертизы» на факультете искусствоведения и культурологии в Уральском федеральном университете имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения, библиографического списка и восьми приложений,

включающих альбом иллюстраций и таблицы с данными о стратиграфических структурах на цветных участках живописи, составе грунтов и параметрах холстов. Общий объем исследования составляет 279 с. Список литературы включает 198 наименований, в том числе 94 на иностранных языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность избранной темы, степень ее разработанности и используемая методология. Определены цели и задачи, объект и предмет исследования, а также научная новизна, положения, выносимые на защиту, и практическая значимость полученных результатов.

В **Главе 1 «Характеристические особенности живописно-пластической системы итальянских мастеров первой половины XVII века»** на основе стилистического анализа выявлены наиболее значимые колористические и объемно-пространственные черты, определяющие своеобразие итальянского метода кьяроскуро, расцвет которого приходился на первую половину столетия.

Показано, что основные особенности возникшей на рубеже XVI и XVII веков живописно-пластической системы определялись оптическими свойствами масляного связующего и послойным методом создания изображения, что позволяло с помощью сравнительно простых приемов достигать убедительности в передаче предметного мира.

В Разделе 1 «Колористические и объемно-пространственные особенности итальянской живописи первой половины XVII века» отмечается, что характерными чертами живописно-пластической системы кьяроскуро было стремление к тональному единству колорита при доминантном значении нескольких ярких цветовых пятен (Г. Вельфлин). Яркие участки локальных цветов связывались с тенями через систему светлых, средних и темных полутонов. Действие тени носило двоякий характер: обостряло

колористические качества отдельных цветовых пятен и определяло тональную и колористическую цельность композиции. Теплые и холодные локальные цвета согласовывались с общей тональностью картины и выстраивались на основе единой гаммы. Теневые участки занимали половину, а иногда и более, картинной плоскости.

Принцип затененной среды, распространившийся в итальянской живописи кьяроскуро на рубеже XVI – XVII столетий, в значительной мере определял характер пространственных решений. В разделе показано, что уже во второй половине XVI века в итальянской живописи получили развитие композиции, подчеркивающие картинную плоскость. Глубина пространства ограничивалась пейзажным задником в виде холма, скалы, либо группы деревьев. На рубеже XVI – XVII веков их место заняла плотная завеса непроницаемой тьмы. Фигуры действующих лиц при этом укрупнялись и выдвигались на передний план. Яркие драпировки и освещенные направленным светом участки карнации придавали произведениям напряжение и энергию.

Другой важной отличительной особенностью итальянской живописно-пластической системы, как показано в работе, было широкое использование контрастов, которые по определению Н. Н. Волкова являются одним из основных приемов художественного мышления. В итальянской живописи рассматриваемого периода тональные и колористические контрасты вступали в сложное взаимодействие. Тонко нюансированные освещенные участки карнации, светлых тканей, либо неба сопоставлялись с мощными локальными светами драпировок. Большие локальные цветовые пятна, взаимодействующие по закону колористического контраста дополнительных цветов, приобретали на картинной плоскости особую яркость и сияние.

Изучение произведений итальянской живописи первой половины XVII века позволило автору сделать вывод о широком использовании несобственных качеств цвета – способности одних цветов «выступать», а других «отступать» в глубину на плоскости картины, а также качеств цвета,

передающих фактуру предметов, и связь цвета и света, наполняющего глубину.

В работе показано, что для достижения вышеописанных качеств был разработан ряд особых технико-технологических приемов. Темные участки единой коричнево-охристой тональности прокладывались по фону, второму и третьему пространственным планам. Тем же темным тоном создавались зоны наиболее темных теней при построении карнации и драпировок переднего плана. Уже в начале XVII века для достижения подобного эффекта использовалась тональность грунта.

Важное место в новой живописно-пластической системе занимали оптические свойства красочных смесей. Прозрачные глазури (термин Т. Брилла) и лессировки, проложенные по кроющим слоям подмалевка, формировали средние и темные полутона, создавая участки нового цветового качества. Изменение толщины красочного слоя в пределах локальных цветовых пятен способствовало возникновению эффекта цветового развития – мягкого перетекания цвета от более холодного к более теплomu цветовому тону, определявшее богатство колорита итальянских картин.

В Разделе 2 «Приемы построения пластической формы в итальянской живописи первой половины XVII века» рассматриваются способы создания иллюзии объема на участках карнации, драпировок и предметной среды. В начале XVII столетия итальянские художники стремились использовать боковое направленное освещение для усиления впечатления объема предметов. При этом вопросы пластического построения формы органически связывались с цветовыми и тональными качествами композиции.

В подразделе а. «Способы построения карнации» отмечается, что итальянские мастера первой половины XVII века использовали тщательно разработанную систему взаимодействия теплых и холодных полутонов, позволяющую создать иллюзию мягкости и упругости человеческого тела. Богатство полутонов достигалось за счет оптических свойств тонких слоев полупрозрачных масляных паст, обеспечивающих возникновение

хроматического контраста при наложении белил и других светлых красок на теплый по цветовому тону грунт. В этом случае возникал богатый спектр холодных голубоватых оттенков, придающих убедительное жизнеподобие изображению обнаженного тела. Живопись обнаженных участков строилась в пределах одной, часто золотисто-охристой, колористической гаммы. Выступающие участки формы ярко высвечивались, контрастируя с темной тональностью фона. Законченность построению карнации придавала система рефлексов и световых бликов.

Автором работы были выявлены три способа построения пластической формы обнаженного тела. Первый основывался на работе в области светлых полутонов, занимающих обширное место в композиции. Тени были теплыми, коричневатыми, полутона – холодными, света – теплыми под слоем покровного лака. (О. Джентиллески. «Амур и Психея»). Второй способ включал создание обширных зон средних и темных полутонов, суженные участки светов и холодные темные тени. (П. Теста. «Введение Девы Марии во храм»). В третьем случае зоны света и тени были приблизительно равными по площади, участки средних и темных полутонов суживались, а пластическая форма при этом оказывалась несколько уплощенной.

(Т. Салини. «Коронование терниями»).

В подразделе в. «Построение формы при изображении драпировок и предметов окружающей среды» отмечается, что цветные участки включались в коричневый теплый тон фона, переходивший в область густых теней драпировок. Средние и темные полутона и тени прорабатывались цветными лаками по локальному цветовому тону подмалевка. Обширные зоны цветных полутонов и теней сочетались с относительно узкими участками светов. Световые и цветовые акценты завершали живописное целое, придавая цветным участкам напряжение и энергию.

Завершая первую главу, автор диссертации приходит к выводу о том, что живописно-пластическая система итальянских мастеров первой половины XVII века характеризовалась динамизмом и подчеркнутой выразительностью

пластической формы. Это, в свою очередь, было обусловлено широким использованием тональных и колористических контрастов, в сочетании с тональной взаимоувязанностью колористического решения. Визуальные эффекты достигались с помощью ряда устойчивых технико-технологических приемов, основанных в значительной мере на использовании оптических свойств масляного связующего.

Глава II. «Стратиграфическая структура живописных произведений итальянской школы первой половины XVII века и ее связь с визуальными характеристиками». В работе показано, что стратиграфическая (послойная) структура произведений итальянской живописи данного периода включала грунт, подмалевки, завершающие слои и покровные лаки. Каждый стратиграфический слой оказывал воздействие на визуальные качества возникающего изображения, способствуя построению пластической формы.

В Разделе 1 «Грунт» выявляется его воздействие на колорит живописного произведения. Распространение в начале XVII века цветных грунтов объясняется включением их в стратиграфическую структуру живописи. Серые и светло-охристые грунты играли роль светлых полутонов в подмалевке. Темные грунты выполняли функции теней, и не закрашивались иногда вплоть до завершающих стадий работы, когда по ним прокладывались прозрачные глазури и лессировки, углубляющие и активизирующие их цвет. Таким образом, тень становилась органическим качеством загрунтованного холста. Цветной грунт оказывал обобщающее воздействие на цветовое решение произведений, помогая выстраивать цвета в пределах единой колористической гаммы.

Как показывают собранные автором сведения, в первой четверти XVII столетия преобладали грунты светлых желтовато-коричневых оттенков. К середине века широкое распространение получили грунты красно-коричневых и темно-коричневых тоналностей.

Раздел 2 «Подмалевок» посвящен следующей неотъемлемой части послойной структуры итальянских картин первой половины XVII века. Подмалевки исполнялись кроющими красками. Порядок ведения работы зависел от цвета грунта.

К началу столетия, по наблюдениям автора, существовало два способа создания живописных произведений: с помощью монохромных серовато-коричневых и цветных подмалевков. Собранные сведения о послойной структуре итальянских картин первой половины XVII века показывают, что предпочтение отдавалось второму способу. Исключение составляют участки синего тона. Подмалевки под ними делались, как правило, сероватыми или белыми.

Изучение сведений о послойной структуре итальянских картин первой половины XVII столетия позволило сделать вывод о том, что для достижения особой сложности колорита подмалевки под участками локальных цветов нередко прокладывались контрастными цветовыми тонами. При этом возникал эффект оптического смешения, обеспечивающий богатство колористического решения. Так под участками желтого локального тона встречаются белые, черные, желтые, голубые, красноватые и розоватые подмалевки. Под красными и синими – черные. Сложной оказывалась работа на зеленых участках, в которых по грунту прокладывались подмалевки, состоящие из смеси синих и желтых, желтых и черных пигментов, дающий зеленоватый тон.

В Разделе 3 «Завершающие слои» уделяется внимание пропискам – следующему этапу работы над картиной. На этой стадии продолжалось выявление объемов, уточнялись и корректировались детали формы на участках карнации и цветных драпировок. Для тонального и колористического объединения затененных и освещенных участков широко использовался прием лессирования. В разделе подчеркивается, что живописная оптика играла определяющую роль в практике итальянских живописцев первой половины XVII века.

Раздел 4. «Фактура живописи». Рассматривая живописную фактуру, автор показывает, что она является производным от авторской техники и может направлять внимание исследователей к вполне определенному художнику.

Вместе с тем, в первой половине XVII века существовала общая тенденция развития приемов фактуропостроения. Гладкая фактура полотен начала столетия к середине второго десятилетия получила более динамичный характер. Наиболее распространенные приемы фактуропостроения определялись пастозностью наложения кроющих красок на светлых участках и гладкостью и относительной тонкостью красочных слоев в зонах теней и темного фона, что объяснялось оптическими свойствами красок на масляном связующем.

Раздел 5. «Основа под живопись». К началу XVII века тканые основы под живопись приобрели в Италии повсеместное распространение. Материалом для холстов служил лен, отличавшийся прочностью, устойчивостью к изменениям климатических условий и воздействию света, совместимостью с химическими средами.

Единицы измерения тканей в Италии XVII века зависели от региона и типов тканей. Так в Риме мерой измерения холста служила braccia (84,8 см). Проведенное в работе исследование соотношений высоты к ширине ряда итальянских картин первой половины XVII века, выполненное по существующим ныне подрамникам, дало возможность высказать предположение о том, что форматы картин могут быть соотнесены с итальянскими мерами холста. Это положение представляется достаточно важным в связи с тем, что оригинальные размеры живописных работ с течением времени, как правило, изменялись: уменьшались в связи с износом авторских кромок, либо надставлялись и дописывались по желанию владельцев. Таким образом, сопоставление современного размера по подрамнику с мерами холста способно приблизительно показать, насколько современный размер может отличаться от авторского.

В работе показано, что холсты, применяемые для живописи, различались толщиной нитей, рисунком переплетения основы и утка, а также плотностью. Изучение рентгенограмм оригинальных итальянских холстов первой половины XVII века позволило автору работы сделать вывод о том, что в итальянской живописи этого периода процессы грунтовки и натяжки холста на подрамник не были унифицированы. Точная ориентация основы и утка формату картины, как правило, отсутствует, и встречаются серьезные перекосы при натяжке на подрамник даже в относительно небольших работах.

Изучение структуры итальянских холстов показало, что в начале XVII века были распространены равноплотные холсты, а во второй четверти-середине столетия – неравноплотные, с разным количеством нитей по основе и утку. К концу изучаемого периода было отмечено широкое распространение редких холстов, имеющих значительное расстояние между нитями. При этом фактура поверхности загрунтованного холста, находясь в зависимости от строения ткани, определяла характер оптических эффектов, возникающих при затекании жидкой лессировочной краски в углубления между нитями. Тем самым стимулировалось возникновение процесса цветового развития, придававшего особое колористическое богатство итальянской живописи первой половины XVII века.

Прямой зависимости плотности холста от размера картин отмечено не было, однако было замечено, что предпочтение отдавалось крупнозернистым холстам, если речь шла о работах, размер которых превышал 1х1,5 м.

Таким образом, в данной главе было выявлено, что стратиграфическая структура итальянской живописи первой половины XVII века имела четко продуманный характер и являлась определяющим фактором в процессе достижения стилистических качеств произведений.

Глава 3. «Материалы, применяемые в итальянской живописи первой половины XVII века». Изучение стратиграфической структуры живописных памятников первой половины XVII века подчеркнуло значение

используемых в живописи материалов. Их оптические свойства, взаимодействие между собой, устойчивость к воздействию света и химических сред в конечном итоге определяли художественные качества произведений исследуемого периода.

Раздел 1. «Масляное связующее». Собранные и обобщенные автором диссертации данные показывают, что в первой половине XVII века итальянские мастера отдавали предпочтение ореховому и льняному маслам. Участки живописи в одном произведении часто прокладывались красками, стертыми на разных связующих. Голубые и синие пигменты, как правило, стирались с ореховым маслом, менее подверженным пожелтению. Белила в начале XVII века нередко готовились на смеси масла с яичной темперой, чем достигалась особая плотность и укрывистость красочного слоя.

В разделе 2. «Красочные пигменты и смеси» рассматривается то, относительно небольшое, количество пигментов, которое употреблялось итальянскими живописцами в первой половине XVII века.

Одним из наиболее значимых пигментов итальянских мастеров являлись свинцовые белила, получаемые искусственно. По закону хроматического контраста в тонких слоях на теплых подкладках они приобретали голубоватый или зеленоватый оттенок. Транспарантность белил возрастает с течением времени. Важным их свойством являются богатые фактурные возможности.

Среди желтых пигментов широкое распространение получили, кроме желтых охр, свинцово-оловянистая желтая, использование которой прекратилось в XVIII веке, неаполитанская желтая и массикот, получаемый в процессе слабого прокаливания свинцовых белил.

Основной красной краской итальянских живописцев первой половины XVII века была натуральная и искусственная киноварь, обладающая высокой кроющей способностью и образующая прочные смеси с другими пигментами (кроме медьсодержащих). В первой половине XVII века большое распространение получили прозрачные красные органические глазури

(краплак, кармин, кermесовый лак). Они использовались для проработки полутонов и теней на красных участках живописи.

Среди синих пигментов наиболее значимым являлся привозимый с Востока ультрамарин, обладающий высокой светоустойчивостью. Другим распространенным синим пигментом был азурит, применение которого ограничивается второй половиной XVII столетия. Начиная с XVI века, распространение получило синее кобальтовое стекло – смальта. Наиболее выраженные качества цвета достигались в нем при крупном помоле.

К натуральным зеленым краскам первой половины XVII века относят глауконит, обладающий приглушенным зеленовато-бурым цветом. Кроме того, широко использовались красочные смеси синих и желтых и желтых и черных пигментов, дающие разные оттенки зеленого тона.

По наблюдениям автора итальянские живописцы редко использовали чистые спектральные краски. Богатая нюансировка цветовых тональностей достигалась, наряду с использованием оптических приемов, путем применения многосоставных красочных смесей.

Вопросы, касающиеся состава красочных смесей в творчестве итальянских мастеров исследуемого периода, практически не рассмотрены в литературе. В работе показано, что яркие красочные смеси составляли с использованием двух-трех компонентов. Однако встречаются красочные составы, содержащие до пяти и более пигментов. В Приложениях приводятся четыре таблицы, в которых состав красочных смесей систематизирован в соответствии с их цветом и положением в послойной структуре.

Полученные данные позволили заключить, что киноварь часто использовалась в смеси с красными органическими пигментами и свинцовыми белилами. Смеси на основе красных и оранжевых охр включали добавки киновари и свинцовых белил. Было выявлено пять типов желтых красочных смесей на основе неаполитанской желтой и свинцово-оловянистой желтой.

Красочные смеси с применением синих пигментов включали, в основном, только свинцовые белила. Изредка встречаются смеси азурита и ультрамарина. Особо сложным способом получались зеленые тона. В процессе исследования были собраны данные о девяти композитах, в состав которых входили от двух до шести компонентов, дающих в смеси зеленый тон

Оптические свойства красочных смесей в значительной мере зависят от крупности помола красочных пигментов. Картины старых мастеров, по данным Т. Брилла, отличает крупный помол пигментов и неоднородность размера частиц.

В итоге подчеркивается, что свойства живописных материалов оказывали непосредственное влияние на визуальные качества произведений и определяли характер типичных цветовых сочетаний, присущих итальянской живописи первой половины XVII века.

Глава IV. «Результаты исследования произведений живописи первой половины XVII века из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств». В связи с отсутствием в музее документов, относящихся к первой трети XX столетия о происхождении, поступлении и авторстве произведений западноевропейской живописи, в 1990 – 2000-х годах начали проводиться технико-технологические исследования, помогающие в решении вопросов атрибуции. Результаты исследования трех из них рассмотрены в работе.

Раздел 1 «Произведения Рутилио Манетти и Франческо Рустичи» посвящен наиболее заметным полотнам в музейном собрании, относящимся кисти итальянских мастеров первой половины XVII века. Атрибуция принадлежит В. Э. Марковой, которая, определив имена художников, не рассматривала вопросов включения екатеринбургских произведений в творческое наследие живописцев. Проведенные в 2000 – 2001 годах комплексные исследования были направлены на уточнение времени создания картин и подтверждение их авторства.

Полученные данные определили вывод о том, что живописно-пластические системы того и другого произведения имеют множество общих черт и соответствуют типу живописно-пластической системы, характерной для итальянской живописи первой половины XVII века. Направление дальнейших исследований определялось задачей включения обоих произведений в общую картину развития итальянской живописи данного периода.

Атрибуционные изыскания позволили отнести оба произведения к концу первой четверти XVII века, периоду, сочетающему в себе практику маньеризма с влиянием караваджизма. Итальянский маньеризм рубежа XVI – XVII столетий, как показано в работе, сочетал в себе высокий профессионализм и техническое мастерство с искусственностью и сложностью художественного языка (Д. Ширмен), обусловившего возникновение кризисных явлений в искусстве (М. Свидерская). Одновременно на рубеже XVI – XVII веков во многих итальянских художественных центрах, в том числе в Сиене, нарастал интерес к натуре (Р. Спир) и открытиями Караваджо (А. Муар).

Р. Манетти, начинавший как художник маньеристического направления, в середине 1610-х годов обратился к стилистике кьяроскуро. Посещение Рима между 1616 и 1621 годами способствовало достижению им творческой зрелости. Исследование в работе ряда аналогов дало возможность доказать, что екатеринбургское «Поклонение волхвов» было создано вскоре после возвращения художника в родную Сиену, и может быть отнесено к первой половине 1620-х годов

О творчестве Ф. Рустичи, авторству которого В. Э. Маркова отнесла екатеринбургского «Святого Себастьяна», известно относительно немного. Очевидно, во втором десятилетии XVII века художник побывал в Риме, где усвоил стилистику караваджизма. Ф. Рустичи известен как монументалист. Подлинных станковых его произведений сохранилось относительно немного. Аналоги, найденные в ходе исследования, позволили подтвердить

принадлежность композиции «Святой Себастьян» кисти Ф. Рустичи и ограничить дату ее создания началом 1620-х годов.

В разделе 2 «Каин и Авель» Луки Джордано» приводятся результаты исследования еще одной значительной работы из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Она поступила в 1947 году из собрания Государственного Эрмитажа как произведение художника школы Луки Джордано. Ранее, когда местом ее бытования было Кухонное карэ Гатчинского дворца, она приписывалась творчеству самого Л. Джордано. Проведенное исследование показало повсеместную деструкцию красочного слоя картины: потемнение теней, деформацию в анатомическом построении фигур, уплощенность форм. Наиболее близкое по композиции и технико-технологическим характеристикам к екатеринбургской картине произведение Л. Джордано «Добрый самаритянин» из коллекции руанского музея изобразительных искусств, относящееся к первой половине 1650-х годов, лишено подобных недостатков.

Подробное технико-технологическое исследование картины «Каин и Авель» выявило достаточно неожиданную информацию. Холст и красочные материалы соответствуют технологии итальянской живописи первой половины XVII века. Но использование редкого крупнозернистого холста привело с течением времени к образованию сетки грунтового кракелюра, окантующего нити холста. В местах перекрестия нитей образовались потертости и выпадения краски вплоть до грунта. Картина потеряла экспозиционный вид.

Очевидно, в XVIII веке неизвестный живописец полностью переписал полотно не только в светах, но в полутонах и даже в тенях, которые потеряли при этом прозрачность и глубину, свойственную итальянским полотнам XVII века. Неизвестный поновитель был достаточно опытен, и сейчас, когда верхние инородные красочные слои получили собственный кракелюр, трудно предположить, что они не имеют отношения к авторской живописи. Расчистка корректирующих записей на современном этапе не представляется

приемлемой, так как она обнажит деструктированную авторскую живопись и потребует дополнительного реставрационного вмешательства с применением современных красочных материалов, что вряд ли приблизит картину к первоначальному авторскому варианту.

Таким образом, при исследовании и оценке произведений старых мастеров всегда необходимо иметь объективную информацию о состоянии сохранности работ, что дает возможность правильно сформулировать спектр исследовательских задач.

В **Заключении** подводятся итоги выполненной работы. Подчеркивается, что основные черты живописно-пластической системы итальянских мастеров первой половины XVII века в комплексе могут входить в состав экспертных признаков, лежащих в основе компетентного решения о времени создания произведений и их национальной художественной школе.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:

Статьи, опубликованные в ведущем рецензируемом научном журнале, определенном ВАК РФ:

1. Пичугина О. К. Некоторые особенности живописной системы итальянских мастеров первой половины XVII века / О. К. Пичугина // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2006. – № 47. – С. 111–119. – 0, 7 п. л.

2. Пичугина О. К. Колористические особенности живописно-пластической системы итальянских мастеров первой половины XVII века / О. К. Пичугина // Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2011. – № 2 (90). – С. 164–170. – 0, 5 п. л.

Другие публикации:

3. Пичугина О. К. Поклонение волхвов Рутилио Манетти. Опыт комплексного исследования / О. К. Пичугина // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: мат. шестой научн. конф. / Под ред. Л. И. Иовлевой, Л. С. Балашевой. – М.: Магnum Арс, 2002. – С. 56–61. – 0,7 п. л.

4. Пичугина О. К. Произведения из частных собраний в коллекции западноевропейской живописи Екатеринбургского музея изобразительных искусств / О. К. Пичугина // От частной коллекции к государственному музею: мат. регион. науч.-практ. конф. / Под ред. В. П. Плотникова, Т. А. Руновой, А. Н. Черепанова. – Екатеринбург: Территориальное управление Министерства культуры Российской Федерации по сохранению культурных ценностей в Екатеринбурге, 2002. – С. 109–114. – 0,4 п. л.

5. Пичугина О. К. Святой Себастьян Франческо Рустичи. Результаты комплексных исследований / О. К. Пичугина // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: мат. седьмой научн. конф. / Под ред. Э. М. Бурцевой, Л. И. Гладковой и др. – М.: Магnum Арс, 2004. – С. 53–58. – 0,8 п. л.

6. Пичугина О. К. К проблеме авторства Луки Джордано. Картина «Каин и Авель» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств / О. К. Пичугина // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: мат. девятой научн. конф. / Под ред. Э. М. Бурцевой, Л. И. Гладковой и др. – М.: Магnum Арс, 2005. – С. 61–65. – 0,6 п. л.

7. От караванджистов до импрессионистов. Западноевропейское искусство XVII – XIX веков из музеев Поволжья, Урала и Сибири: каталог выставки / авт. вступ. ст. и сост. раздела ЕМИИ О. К. Пичугина. – Екатеринбург: б/и, 2006. – 52 с. – 0,8 п. л.

8. Пичугина О. К. Живописный метод итальянских мастеров первой половины XVII века / О. К. Пичугина – Екатеринбург: УГАХА, 2011. – 30 с. – 1 п. л.